

Luciano Caetano da Rosa (Mainz)

Das 'Fatum' des Fado in der Entwicklung der modernen portugiesischen Musik¹

1 Kurzer Abriss der Geschichte des Fado

Bis heute kennt niemand den Ursprung des Fado genau. In ihm können arabische Einflüsse, Einflüsse des 'Planh' der Provenzalen, des 'Lundum' der afro-brasilianischen Sklaven oder der portugiesischen Seeleute vorliegen. Möglicherweise gab es bereits in der Lyrik, die Dom Sancho I. (1154-1211), dem Trobador-König, zugeschrieben wird, ähnliche Kompositionen wie der Fado, etwa die «Cantiga de amigo»:

Ai eu, coitada, como vivo em gram cuidado
por meu amigo que ei alongado!
Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!

Ai eu, coitada, como vivo em gram desejo
por meu amigo que tarda e nom vejo!
Muito me tarda
o meu amigo na Guarda.²

Im «Fado Português» singt Amália Rodrigues ein Gedicht von José Régio, das den Ursprung des Fado wie folgt beschreibt: «Der Fado wurde eines Tages geboren / Als der Wind sich kaum rührte / Und der Himmel das Meer verlängerte / An der Reling eines Segelbootes / In der Brust eines Seemannes / Der trauernd sang».

Die *saudade*, dieses vage und unbestimmte Gefühl, das aus Liebe und Heimweh entspringt und seit Dom Duarte bis Almeida Garrett und seit dem Conde de Arnoso bis Teixeira de Pascoaes, bis in unsere Tage hinein immer wieder theoretisch

¹ Übersetzung ins Deutsche: Petra Thiele (Berlin).

² Vasconcelos (³1923: 17). Übersetzung: «Oh, ich Arme, wie ich in großer Sorge lebe / um meinen Freund, der weit weg ist! / Er läßt mich zu lange warten / mein Freund in Guarda! // Oh, ich Arme, wie ich in großer Sehnsucht lebe / nach meinem Freund, der nicht kommt und den ich nicht sehe. / Er läßt mich zu lange warten / mein Freund in Guarda!»

ergründet wird, dient als Hauptinspiration für den Fado, die wohl eigenständigste Ausprägung volkstümlicher portugiesischer Musik.

Tanzform und Lied könnten von Brasilien nach Portugal gekommen sein, als der portugiesische Königshof im Jahre 1822 nach Lissabon zurückkehrte; laut Zeitzeugen ähnelt der Tanz des Fado dem afrikanischen, durch Sklaven nach Brasilien eingeführten 'Lundum'. Bevor Dom Miguel aus dem Land vertrieben wurde, mag er, umgeben von Edelleuten, Zigeunern und Fadosängern, zum Aufschwung des Bohème-Fado in den späten zwanziger Jahren sowie Anfang der dreißiger des 19. Jahrhunderts bei ländlichen Vergnügungen, beim Auftrieb der Stiere und bei Festen, die unter dem Begriff *frescatas* bekannt sind, beigetragen haben.

In den ärmeren Stadtteilen Lissabons, wie der Alfama und der Mouraria, 'schlug man den Fado' und tanzte Fado in Häusern, in denen eine Bordellatmosphäre mit *piquenas*, Wein und Klappmessern herrschte. Zwischen 1838 und 1846 wurde dem Fado dank der noch heute legendären Sängerin Maria Severa Onofriana (1820-1846) aus Madragoa, Tochter der Wirtin Barbuda, einer Frau mit Messer im Strumpfbund (Carvalho [Tinop] 1982: 67), und dank des Conde de Vimioso bemerkenswerter Erfolg zuteil. Sie starb im Alter von nur 26 Jahren. Andere Fadosänger der ersten Stunde sind die brasilianischen Mulatten Caldas Barbosa und José Dias. Der älteste bekannte Fado ist der «Fado do Marinheiro», und auch der von Severa gehört mit zu den frühesten:

Tenho vida amargurada,
Ai que destino infeliz!
Mas se sou tão desgraçada,
Não fui eu que assim o quis!

Quando eu morrer, raparigas,
Não tenham pesar algum,
E ao som das vossas cantigas,
Lancem-me à vala comum!³

Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Vielfalt des von Studenten, Volkssängern und Edelleuten vorgetragenen Fado von Coimbra zu verzeichnen; er zeigt hybride Merkmale des *Mazurka-Fado*, während der *Fado de Tancos*, der *Lisbonense* und der *Lazarista* Polka-Fados sind. In Coimbra wurde und wird der Fado hauptsächlich von Männern gesungen, was 1996 eine Polemik auslöste,

³ «Ich führe ein bitteres Leben, / oh, welch unglickliches Schicksal! / Aber wenn ich so unglücklich bin, / war nicht ich es, die es so wollte. // Wenn ich sterbe, Frauen, / sollt ihr keine Trauer haben, / und beim Klang eurer Lieder / werft mich ins Armengrab.»

während in Lissabon auch Frauen singen, spielen, komponieren und dichten können. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreicht der Fado die aristokratischen Häuser Lissabons.

Anfangs wurde der Fado lediglich von der Gitarre begleitet. Mit der Einfuhr von Zithern aus England entwickelt sich über deren Abwandlung die portugiesische Gitarre. 1850 wird der Fado durch Tänzer 'geschlagen' und getanzt und dann von zwei portugiesischen Gitarren und zwei Gitarren kontrapunktisch begleitet. Zu den ältesten (vierzeiligen) Fados zählen *Fado das Damas*, *Calcinhas*, *Hilário*. 1918 kommt der sechszeilige Fado auf, der auch als *Fado Bacalhau* bekannt ist.

Seine Verbreitung im ganzen Land und das Gefühl der *saudades*, dem er häufig Ausdruck verleiht, haben ihm gleichsam den Status eines Nationalliedes eingebracht. Diesen Status, wenngleich er immer wieder bestritten wird, verdankt der Fado im wesentlichen folgenden Faktoren:

1. Im Kontext der portugiesischen Folklore ist der Fado im Gegensatz zur übrigen volkstümlichen Überlieferung in den Provinzen das Lied mit dem ausgeprägtesten urbanen und überregionalen Charakter; diese Überregionalität verfestigte sich weiter zwischen 1930 und 1950, der goldenen Periode des Fado, vor allem dank der landesweiten Ausstrahlung über den Rundfunk.

2. Zum zweiten ist seine erstaunliche Vielfalt zu nennen:

- Er deckt eine Vielzahl von Darbietungsweisen (erzählend, lyrisch, didaktisch ...) mit unterschiedlichen Eigenschaften (lustig, traurig, schmachkend, fatalistisch, sehnsüchtig, satirisch, spaßig, humorvoll ...) ab.
- Ideologisch ist er in verschiedener Weise (nostalgisch, reaktionär, proletarisch, dekadent, traditionalistisch, fatalistisch, befreierisch, sozialistisch, progressiv, revolutionär ...) einsetzbar.
- Er ist auf verschiedene Art ausführbar (in klagendem Ton gespielt, leicht gekränkt oder im Wettstreit — je nachdem, ob es sich um einen bestimmten oder einen unbestimmten Empfänger handelt; Carvalho [Tinop] [1982: 94] zählt verschiedene Formen des Vortrags auf.
- Er wird an verschiedenen Orten gesungen, auf der Straße (*Fado vadio*), in Kneipen oder Tavernen (*Fado amador*), auf kulturellen Großereignissen (*Fado popular*) oder in Fado-Salons und typischen Restaurants (*Fado comercial*, *profissional*), zu bestimmten Festivitäten, wie etwa Karnevalsumzügen mit dem *Fado Menor*, dem *Fado Bacalhau* und dem *Fado Alexandrino*.

- Die den Fado begleitende Gitarre läßt fünf verschiedene Arten des Stimmens zu: natürlich; natürlich mit Quart (für Begleitungen); Fado-Stimmung; transponierte Lage (einen Halbton tiefer); Gitarrenlage (Carvalho [Tinop] 1982: 94).
- 3. Bürger von Lissabon und Studenten aus Coimbra hatten den Fado in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum «Nationallied» gemacht (Tinhorão 1994: 101-105). Seine landesweite Verbreitung ist durch Sänger wie den Alfaiate de Mafra bezeugt, der 1903 noch lebte, António Maria Eusébio oder Eusébio Calafate, den Sänger von Setúbal, Marcolino und Pedro Marié, beide aus Porto, Carlos Pistóti und den blinden José Monteiro, der in Coimbra berühmt war.
- 4. Viele Volksdichter, die Texte für den traditionellen Fado schrieben, stammen ebenso wie viele Fadosänger nicht nur aus Lissabon, sondern aus allen Teilen des Landes (Porto, Murtosa, Reguengos de Monsaraz, Funchal, etc.).

Der ohnehin umstrittene Status des Fado wird darüber hinaus auch von anerkannten Musikologen in Frage gestellt, namentlich etwa von Armando Leça, der ihn nicht als 'Nationallied' ansieht. Andere sehen darin einen Propagandatrick des *Estado Novo*. Feststeht jedenfalls, daß der Fado ein Lied aus den einfachen Stadtteilen Lissabons ist, das sich auf Coimbra, wo es eine eigene Ausprägung erfuhr, sowie auf einige 'Inseln' in Porto ausgeweitet hat. Die Lissabonner Form bietet stets Muster und Vorbild.

Als kulturelle Praxis in ärmeren Stadtteilen dient er der Sozialisierung und wirkt als Integrationsfaktor innerhalb der Gemeinschaft, wie das etwa in der Alfama der Fall ist (Costa / Guerreiro 1984: 45).

Selbst in der Emigration ist der Fado eine Form, die Verbindungen mit den kulturellen Wurzeln zu stärken: Für Deutschland sind hier Felícia Lopes von der Associação Portuguesa aus Neuß oder die Fado-Gruppe des portugiesischen Kulturzentrums in Frankfurt am Main (mit José Maria Machado und Carlos Oliveira an der portugiesischen Gitarre, Sérgio Fernandes und João Pereira — Gitarre — sowie den Fadosängern António Teixeira und Estefânia Santos) zu erwähnen. In Stuttgart gibt es unabhängige Fadosänger: Maria Eugénia Santos, Olga Duarte ... und den Gitarristen Joaquim Lopes. In Nordrhein-Westfalen ist die Fado-Gruppe «Rouxinóis do Reno» zu nennen. Weitere Gruppen bestehen in Hamburg und Nordhorn. Auch in anderen Ländern, wie etwa in der Schweiz, haben sich Fado-Gruppen gebildet. In Genf singt Mariana Correia, begleitet von Armando Santos sowie Mário Correia (Gitarre), in Neuchâtel sind «Os Marialvas» zu nennen.

Der Fado eröffnet ein breites Feld von Assoziationen, die sich spontan aus der portugiesischen Idiosynkrasie ergeben, vom *Villancico* bis hin zur Bohème, zur Lyrik und *saudade*, zum Stierkampf und zu den Gartenfesten, zur Prostitution, den einfachen Stadtteilen Lissabons, Coimbra und den Studenten. Der Fado stellt sich als eine Synthese von Instrumental- und Vokalmusik dar, der einen bestimmten Seelenzustand mitzuteilen scheint. Mit dem spanischen Flamenco hat er nur den 'galleo' gemein, während beim Flamenco dieser Schrei den Beginn markiert, betont er beim Fado das Ende des Liedes. Im Blick auf bestimmte 'Leitmotive' könnte es den Anschein haben, daß eine flüchtige Verwandtschaft mit der kapverdischen *Morna* und dem brasilianischen *Chorinho* besteht. Er ist in der Folklore des brasilianischen Nordostens vertreten, etwa im *Bumba-meu-Boi* und den *Reisados*, in Sängerwettstreiten.

Quando canto ao desafio
Abro voz, suspendo o brado
Quero que o meu peito sinta
A lei e o rigor do Fado.⁴

Seit der Zeit, in der er sich aus dem 'Lundum' entwickelt haben könnte (um 1820) und sozusagen zum 'Tagedieb' und 'Schurken' in einem Umfeld aus Korruption und Fatalismus geworden ist, bis zu seiner Aristokratisierung (nach Vimioso etwa Mitte des 19. Jahrhunderts), seiner Sozialisierung in Unterhaltungsvereinen (1888) und seiner Semiprofessionalisierung und Professionalisierung (um 1930) hat der Fado in wachsendem Maße an Text, Musik, Rhythmus, spezifischer Sprache, Mythen, Riten, Lyrikern und Komponisten gewonnen. Von der ersten Stunde an bis heute fehlt es nicht an legendären Figuren: Severa und Vimioso, Custódia Maria, Cesária, Anadia, Calcinhas, Calafate, Júlia Florista, Alfredo Marceneiro, Amália Rodrigues, Maria Teresa de Noronha, Carlos do Carmo, um nur einige der wichtigsten Vertreter zu nennen.

Der Fado wird von seiner musikalischen Struktur her mit der Musik der hellenischen Rebetika, den napolitanischen Melodien und sogar mit dem argentinischen Tango in Verbindung gebracht. Mit seinem volkstümlichen Sentimentalismus thematisiert er in einer kleinen Geschichte sinnbildlich verdichtet ein Ereignis, eine Episode, eine Begebenheit im allgemeinen in 'kontrastierender Form' (vgl. Armando Santos, in: Guerreiro / Costa 1984: 98-99). Rodney Gallop sah in ihm eine in langsamer Entwicklung stilisierte Synthese der musikalischen Einflüsse, die auf die

⁴ Schreiner (1985: 39). Übersetzung: «Wenn ich im Wettstreit singe, / erhebe ich die Stimme, unterbreche ich den Schrei. / Ich will, daß meine Brust verspürt / das Gesetz und die Strenge des Fado.»

Bevölkerung Lissabons gewirkt haben' (nach Sucena 1992: 10), darunter insbesondere die exotischen Tänze Afrikas und Brasiliens: *batuque*, *oitavada*, *arrepia*, *guinéu*, *zabel macao*, *charamba*, *sarambeque*, *canário*, *fofa* und der *lundum chorado* aus der Zeit Nicolau Tolentinos. Frederico de Freitas (1969: 260) sieht im Fado «eine Symbiose aus verschiedenen Tänzen und Liedern lasziven Charakters als Ergebnis einer Mischung dreier Rassen» und deutet die *chula* als eine 'entfernte Wurzel' des Fado. Adalberto Alves seinerseits hebt den arabischen Einfluß hervor, so daß man sagen könnte: In principio erat fatum!

2 Portugiesische Musikentwicklung im 20. Jahrhundert

2.1 Folklore

In der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts lassen sich verschiedene Phänomene unterscheiden. Obwohl Portugal ein kleines Land ist, besitzt es eine erstaunlich reiche Folklore, die in ihrem musikalischen Ausdruck von einer Region zur anderen variiert.

Die Abwandlungen bringen gelegentlich hybride oder synthetische Produkte hervor — zum Beispiel *vira afandangado* —, und können verschiedene Einflüsse aufnehmen; Einflüsse der andalusischen «saetas» auf die *saias* hat Armando Leça widerlegt [Leça [ca. 1945]: 43-44]).

Diese stabile volkstümliche Überlieferung (Armando Leça erklärt, dies damit, daß die Volksmusik weniger als die ernste Musik der Mode unterworfen sei. Leça ([ca. 1945]: 8) vereint häufig Musik mit Gesang, Tanz und Tracht. Dazu gehören *Vira*, *Vareiras*, *Malhões*, *Canas Verdes*, *Regadinho*, *Tirana* im Minho; die *Chula* im Douro Litoral sowie *Novenas* und *Cantareus*; die *Modas da Roga* kommen aus dem Gebiet des Barroso; *Tareio*, *Olaré*, *Carandeiras da Rua* und die *Farroupeira* aus der Beira-Alta; der *Verde-Gaio* und die *Ribaldeira* aus Agueda; der *Tiroliro*, die *Cana Verde Mandada* und die *Desgarrada* aus der Beira Litoral; die *Carvalheira* von Vinhais in Trás-os-Montes, der *Mirandum* und die *Pauliteiros* aus dem transmontanischen Miranda; die *Dança das Romarias* aus Beira Baixa; der *Bailarico das Lezírias*, der *Fandango* und die *Xotiça* oder *Chotisse* sind im Ribatejo verbreitet, die *Saias* im Alto-Alentejo, die *alentejanische Mazurca*, die alentejanischen *Modas* in Baixo-Alentejo (neben den *Janeiras* und den *Reis*), die *Seguidilha* in Barrancos und die *Redondinha* in Santa Margarida do Sado, die *Viola campaniça* in Ficalho und in Campo Branco/Castro Verde, der *Corridinho* der Algarve mit seinem *corrido* und dem *rodado*, möglicherweise mit der *escovinha* oder dem *balho sério*, die *Tia Anica da Fuseta*, ohne den *Bailinho* auf Madeira oder den *Baile dos Vilões* und auf den

Azoren die *Chamarrita*, die *Charamba*, die *Folia do Espírito Santo*, die *Sapateia* und den *Manjeriço* zu vergessen. Darüber hinaus gibt es natürlich noch die Ständchen und den Fado der Studenten Coimbras sowie den Fado von Lissabon. Diesen finden wir in Mouraria und in Alfama, im Bairro Alto und in der Madragoa, aber auch im gesamten Land und in der Emigration.

Die Lieder und Tänze Portugals sind nach wie vor wenig bekannt, doch existieren dank der Forschungen des korsischen Musikethnologen Michel Giacometti, der Portugiese wurde, Tausende von Aufnahmen. Aus dieser Sammlung, an der Lopes Graça zeitweilig mitgearbeitet hat, erscheinen gerade einige Editionen auf Compact Disc (CD). Darüber hinaus sind bereits Aufzeichnungen von Volksmärschen verfügbar, das *International Institute for Traditional Music* sammelt Material zur portugiesischen Musiktradition («Musical Traditions of Portugal»).

2.2 «National-Kanzonettismus»

Im 20. Jahrhundert findet sich neben dem Fado stets mehr oder weniger intensiv auch das Lied, insbesondere die *popularucha* wurde als Bestandteil des kulturellen Überbaus im *Estado Novo* in Anspruch genommen und als sogenannter «National-Kanzonettismus» bezeichnet. Der Fado sollte diesem Schicksal nicht entgehen und wurde ebenfalls dem «National-Kanzonettismus» zugerechnet.

Selbst die große Dame des Fado, Amália Rodrigues, entging dieser Instrumentalisierung nicht und wurde als eine Art Botschafterin des Salazar-Regimes in der Welt bekannt (was keineswegs ihre Gesangkunst schmälert). Die Äußerungen dieser Fadosängerin in den letzten Jahren lassen ihre Identifikation mit den Reichen und Mächtigen sowie eine Geringschätzung für das Volk erkennen.

In den sechziger Jahren wurde das Bild des einfachen Liedes und des «National-Kanzonettismus» durch António Calvário, Madalena Iglésias, Simone de Oliveira, Luís Piçarra, Francisco José, Maria de Lurdes Resende, Tony de Matos, Duo Ouro Negro, Trio Odemira und andere geprägt, die bei Liederfestivals auftraten.

Das gegenwärtige Panorama wird in der seichten portugiesischen Musik einerseits durch die Schnulzenmusik auf Kassette oder «K7 Kitsch»⁵ bestimmt (zum Beispiel Quim Marreiros). Auf der anderen Seite steht die Gruppe *Madredeus* (mit Teresa Salgueiro, Pedro Ayres Magalhães, Rodrigo Muñoz, Gabriel Gomes, Francisco Ribeiro sowie José Peixoto, der sich ihnen erst in den neunziger Jahren angeschlossen hat), die im Frühling 1987 mit «Os Dias da Madre Deus» in der alten Klosterkirche von Xábregas und weiteren Aufführungen die Szene betrat, in viele

⁵ Im Portugiesischen beruht diese Bezeichnung auf einem Wortspiel, da «K7» als «ka sete» gelesen wird und somit wie «cassete» klingt.

Länder reiste und mit neuen Aufnahmen (wie «O espírito da paz», 1994, «Existir», 1995, «Ainda», 1995) großen Erfolg erzielte. Vor allem Pedro Abrunhosa, eine durch die Medien bekanntgewordene, etwas extravagante Figur mit einschmeichelnder Stimme und gewagten Texten, verhalf der Gruppe zu Popularität. Er ist Städter und Kosmopolit, hat sich aber auch der Regierung Cavaco kritisch entgegengestellt und beansprucht, in öffentlichen Angelegenheiten etwas zu sagen zu haben. Gerade unter Jugendlichen ist er sehr beliebt.

Im Radio, Fernsehen und in den portugiesischen Medien hört man heute im allgemeinen nur wenig Fado. Der Kanal 1 von RTP (*Radiotelevisão Portuguesa*) sendete in den Jahren 1990 bis 1995 insgesamt ungefähr dreißig Stunden Fado. Die Krise des saudosistischen Fado nach dem 25. April scheint allerdings in diesen wilden Zeiten des Neo-Liberalismus überwunden zu sein.

2.3 Protestlied und Gesellschaftskritik

Parallel zur harmlosen und/oder prosalazaristischen Bewegung des «Neo-National-Kanzonettismus», die auch weitgehend die Folklore in Beschlag genommen hatte, gab es das Protestlied, die gesellschaftskritische Musik, welche gegen Diktatur und Kolonialismus Stellung bezog. Viele dieser Lieder und Balladen fielen der Zensur zum Opfer, ihre Ausstrahlung über Radio und Fernsehen war im *Estado Novo* untersagt.

«Grândola, Vila Morena» von Zeca (José) Afonso, und «Depois do Adeus» von Paulo de Carvalho waren die Lieder, die durch die Nelkenrevolution vom 25. April 1974 in aller Welt bekannt wurden.

Unter den gesellschaftskritischen Sängern nimmt der Zeca Afonso einen herausragenden Platz ein. Neben dem Album «Orfeu» mit drei Langspielplatten (LP), die insgesamt dreißig Lieder umfassen, gibt es jetzt eine Spezialausgabe von Movieplay zusammen mit CD und Textbuch; insgesamt sind es 12 CDs. Das Gesamtwerk von Adriano Correia de Oliveira liegt in einer Sammlung von sieben CDs und einem Buch vor.

Andere wiederum, wie etwa José Mário Branco, mit einem bedeutenden, wenngleich nicht sehr umfangreichen Schaffen, werden auf CD neu aufgelegt. Von José Mário liegen digitalisierte Wiedergaben mehrerer Langspielplatten vor. Die Gruppe Vítor Jara, die sich der Sammlung und Neubearbeitung von Volksmusik widmet, sowie Sérgio Godinho, der bereits in der Zeit nach der Revolution des 25. April 1974 sehr aktiv war, sind neben Paulo de Carvalho, Fernando Tordo und Luís Cília weitere wichtige Vertreter des engagierten Liedes.

Nach dem 25. April 1974 setzen Sänger wie Sérgio Godinho, Fausto, Janita Salomé (mit ihrem 'novo cante'), Filipa Reis, Vitorino, Rui Veloso (mit Rock, Blues und Jazz) die Produktion von gesellschaftskritischen Liedern fort. 1996 brachten João Monge und João Gil ein hochinteressantes Album, «Rio Grande», heraus, an dem Vitorino, Tim, Rui Veloso und Jorge Palma beteiligt waren.

2.4 Jazz, Rock, Pop

Der Jazz erreichte Portugal in den fünfziger Jahren (Hot Club, Lissabon, 1950). Heute zeichnet sich auf diesem Gebiet insbesondere Bernardo Sasseti aus, manchmal auf der Gitarre von Rui Veloso begleitet, und das Quartett Carlos Martins.

Nach dem 25. April 1974 konnte die portugiesische Jugend wesentlich besser die Szene außerhalb der Landesgrenzen verfolgen und öffnete sich kulturellen Einflüssen. Es entstanden Rock- und Pop-, Rap- und Punk-, Folkrock-, Techno- und Acid-Funkbands, die eine schier endlose Palette der verschiedensten Richtungen präsentierten.

Zu den bekanntesten Gruppen zählen in alphabetischer Ordnung: Ala dos Namorados, Banda Muita Lôco (Pop), Black Company (Rap), Blind Zero, Brama (Rock), Cool Hip Noise, Clã, Danças Ocultas (Konzertinaquartett: ernste Musik, Arrangements von Volksmusik sowie brasilianischer Themen), Da Weasel, Da Vinci (Pop), Delfins (Pop), Ena Pá 2000, eine Gruppe, die neben Liedern alentejanischen Rap spielt, einen ikonoklastischen und kreativen Rap, exzellenter 'Persiflagen' jedweder Gruppe oder eines Sängers fähig, aber noch immer mit einer starken Tendenz zur Koprolalie und einer Sprache, die als obszön gilt. Weitere Bands sind: Entre Aspas (Pop), Gaiteiros de Lisboa (traditionelle portugiesische Musik), GNR (Rock), General D e os Karapinhas (Rap), Heróis do Mar (Pop), Liders da nova Mensagem / Zona Dread / Funky D (RAPública), Mão Morta (Rock), Pé de Cabra / Mata Ratos / Garotos Podres (Rock), Pedro Abrunhosa & Bandemónio (Acid-Funk); Abrunhosa ist der größte Popstar der neunziger Jahre in Portugal. Der Sänger verfügt über eine musikalische Ausbildung und war Schüler von Jorge Peixinho; für sein letztes Album «Tempo» (November 1996) erhielt er drei Platinschallplatten innerhalb eines Monats, ein in Portugal einzigartiges Phänomen, das nur mit dem Erfolg der Beatles vergleichbar ist. Seine Musik weist verschiedene Einflüsse auf, die vom Jazz-Rock über Funk, Techno, Hard Bop, Ballade, Rap bis zum Acid reichen.

Aus der jüngsten Entwicklung sind zu erwähnen: Amélia Muge, Rodrigo Leão mit Vox Ensemble, Sara Tavares (Gospel), Isabel Silvestre (Gesangsgruppe von Manhouce), Vai de Roda (überarbeitete Folklore des Nordens), Noites Brancas von Américo Martins (Instrumentalmusik), Luís Represas, Fausto («Atrás dos tempos vêm

tempos», mit der Produktion der Jahre zwischen 1974 und 1994), Pedro Jóia (Flamenco und Flamenco Jazz), Peste & Sida (Rock), Pólo Norte (Pop), Pop Dell'Arte, Quinta do Bill (Folkrock), Primitive Reason (eine Gruppe aus Cascais, zu der nur ein Portugiese gehört und die viele Genres pflegt: Ska, Reggae, Funk, Jazz, Trash, Metal, Groove, Rap, Hardcore ...), Rádio Macau (Pop), Raul Marquez & Amigos da Salsa, Realejo, Resistência, Rock Rendez Vous 1985, Romanças, Ronda dos Quatro Caminhos, Sétima Legião (Pop), Sitiados (Folk-Pop), Taxi (Rock), Telectu (Vanguardia), Tina & The Top Ten, Totally Kaos 2 (Techno), Três Tristes Tigres, Trigo Limpo, Tédio Boys (Rock), Trovante, UHF (Rock), Vai de Roda, Vozes da Rádio, Xutos und Pontapés (Rock), O que Som Tem, Nuno Rebelo und die Gruppe «Mler Ife Dada», Vítor Rua, «Vidya Ensemble», Carlos Maria Trindade, Bernardo Sasseti, Maria João (mit internationaler Karriere), Mário Laginha, Carlos Martins und andere.

2.5 Chöre, Gesangsgruppen und Studentenbands

Schließlich sind im Land zahllose Chöre, Gesangsgruppen und Studentenbands entstanden, die klassische Musik, Kirchenmusik und regionale Folklore pflegen.

2.6 Schnulzenmusik: «pimba»-Musik

Daneben ist aber auch der Aufschwung einer Richtung zu verzeichnen, die man als «Neo-National-Kanzonetismus» bezeichnen könnte und die derzeit mit einem neuen Adjektiv belegt wird, dem Neologismus «pimba», der seit 1996 in Portugal groß in Mode ist. *Música pimba!* *Cassete pimba* oder *K7 pimba* sind Synonyme für 'Kitsch'-Musik, geschmacklose, schlechte Musik. Der Portugiese hatte stets Schwierigkeiten, das deutsche Wort 'Kitsch' zu übersetzen. Manchmal sprach man von «pires», «pirismo» und «piroso», «pirosice». Im brasilianischen Portugiesisch gibt es zumindest zwei ausgezeichnete Entsprechungen für «Kitsch»: *cafona* oder *cafonice* und *fajuto*. Im europäischen Portugiesisch könnte «Kitsch» *gosto patêgo*, *pacóvio*, *saloio* sein, analog zum *gosto caipira* in Brasilien. Ich bin jedoch der Meinung, daß mit *pimba* eine adäquate Bezeichnung für «Kitsch» entstanden ist. Die Kitsch-Subkultur nimmt im Fernsehen einen festen Platz ein, insbesondere auf dem sehr populären Fernsehkanal SIC (*Sociedade Independente de Comunicação*) mit dem Programm *Big Show* von João Baião.

Nach Barreto taucht «der Terminus *pimba* [...] in einem erfolgreichen Millionentitel von Emmanuel auf [...] Der durch den Musikkommerz zur Verbreitung in der Massenkommunikation erfundene Begriff wurde an die Ideologie des «Neo-National-

Kanzonettismus» angepaßt. Das Phänomen Kitsch breitete sich über fahrende Sänger aus, die aus der Region um Porto kamen, mit einem bäuerischen, quetschenden Tonfall.

Während die Vertreter des «Neo-National-Kanzonettismus» sich in der Zeit der Diktatur wohlverhalten und den katholischen Tabus folgsam untergeordnet haben, kann die Schnulze oder der «Neo-National-Kanzonettismus» grob sein. Die weniger giftige Schnulze ist profitorientiert und gemein. Der Kitschgeschmack, der durch die 'Medien' propagiert wird, um eine Form musikalischer Massenkultur, die gerade «in» ist, zu erhalten, bestimmt einen erheblichen Teil des Umsatzes unabhängiger Musikverlage wie Vidisco, Datasom, Discosete sowie der multinationalen Musikkonzerne.

Es fällt nicht immer leicht, zwischen einfacher Musik und Kitschmusik eine Grenze zu ziehen. Für einfache Musik mit Qualität könnten wir hier unter anderen auf die Forschungsarbeiten von Júlio Pereira (*música de cavaquinhos, viola braguesa* ...), von Paco Bandeira (mit einer Bewertung der folkloristischen Elemente) und von Teresa Silva Carvalho («Ó rama, e ó que linda rama!») verweisen, die zugleich Fado singt.

Bei der folkloristischen Musik, die bereits deutlich auf das Niveau von Kitsch zusteuert, gibt es altgediente Gruppen und Künstler wie die Gruppe António Mafra, die Gruppe Maria Albertina und Quim Barreiros, neben jüngeren wie Toy, Duo Ele und Ela, Jorge Rocha und den Lipsticks, José Alberto Reis und der Sängerin Agata. Die Schnulze konkurriert mit der einfachen Musik von Marco Paulo, Herman José, Delfins, der Gruppe Duo Ouro Negro, Roberto Leal und Tonicha (die von 'Zumba na Caneca'). Jorge Lima Barreto leitet die Schnulze von Spott- und Lästergedichten, dem brasilianischen *Forró* (von Englisch «for all») und der Jahrmarktsmusik her. Sie sei zunächst ein ländliches Produkt, das allmählich zu einem suburbanen, urbanen und schließlich weltweit verbreiteten geworden sei. Die sogenannte «Pimbofonia» hat heutzutage viel Erfolg, sie weist ähnliche Merkmale wie die brasilianische Musik (z. B. *música brega, música sertaneja*) auf.

2.7 Traditioneller Fado und revolutionärer *Fado de Abril*

Der Fado ist zwar im letzten Jahrzehnt in den Medien in den Hintergrund getreten, setzt sich aber (neben neuen Entwicklungen, zum Beispiel 1983 mit dem getanzten Fado von Rão Kyao sowie unlängst seinem «Viva o Fado» mit Bambusflöte) in zwei Hauptrichtungen fort:

1. Der traditionelle Fado (Carvalho [Tinop] klassifiziert 23, nach Alter geordnete Typen: *Fado Marinheiro*, *Fado Corrido*, *Fado Cotovia*, *Fado de Pedrouços*, *Fado Choradinho*, *Fado da Severa*, *Fado dos Cegos*, *Fado da Persiganga*, *Fado do José Maria dos Cavalinhos*, *Fado do Anadia*, *Fado da Paixão*, *Fado das Salas*, *Fado Campestre*, *Fado Magyolli*, *Fado Lisbonense*, *Fado Cadete*, *Fado da Cesária*, *Fado Carmona*, *Fado de Sentimento Maior* und *Fado de Sentimento Menor*, *Fado do Lessa*, *Fado do Brilhante*, *Fado de Cascais* und *Fado de Sintra*) mehr oder weniger saudosistisch, mit Texten von Volksdichtern, derer es eine Vielzahl gibt (man vergleiche in diesem Zusammenhang: Sucena 1992: 263-304) und von denen hier nur einige herausragende Namen erwähnt seien: Luís Filipe Ferreira d'Almeida Melo e Castro (Lisboa 1844-1872), João Vidraceiro, António Viana, welcher den gebrochenen Vers in den Fado einführte, Caetano Maria de Oliveira (Caetano Calcinhas), João Maria dos Anjos, Martinho d'Assunção — Vater — (ein Sozialist während der Ersten Republik), Fernando Teles, Henrique Rego, João da Mata, Gabriel d'Oliveira, João Linhares Barbosa (Dichter und Direktor der Zeitschrift *Guitarra de Portugal*), Joaquim Frederico de Brito, Dichter und Komponist (oder nur Frederico de Brito oder Britinho), Carlos Augusto Conde (Murtosa 1901-1981, Textautor von Fados und Cegadas, volkstümlichen Theaterstücken in Versform, die in den zwanziger Jahren beliebt waren), José Amaro, Júlio de Sousa, João da Silva Tavares, Amadeu do Vale, José Galhardo (Lisboa 1905-1967), Alberto Filho Janes (Reguengos de Monsaraz, 1911-1971), Mascarenhas Barreto und viele andere.
2. Daneben steht anspruchsvolle Lyrik für den traditionellen Fado, repräsentiert durch Pedro Homem de Melo (Porto 1904-1984), Vasco de Lima Couto (1924-1980) sowie David Mourão-Ferreira.
3. Und schließlich gibt es einen erneuerten Fado — den Fado der Aprilrevolution — mit anspruchsvollen Texten linker Dichter wie Ary dos Santos, Manuel Alegre und anderen.

Der traditionelle Fado wird neuerdings mit hoher Kunst von vielen Sängern gepflegt; das gleiche gilt auch für den politischen Fado oder *Fado de Abril*, wobei als dessen Meister Carlos de Carmo gilt.

Das Fest der *Avante* (alljährlich im September von der Kommunistischen Partei Portugals in Amora-Seixal veranstaltet) ist eines der größten kulturellen Ereignisse im Land; dort gibt es auch ein «Eckchen des Fado». Auf dem 20. Fest, das vom 6.-8. September 1996 stattfand, traten Mísia (mit anarchistischen und sozialistischen Fados) sowie Paulo Saraiva an. Mísia erlangte mit ihrem ersten Album sowohl in Portugal als auch im Ausland schnell Berühmtheit und hat bereits Tournées im

Ausland unternommen. Ihre Kunst setzt auf den Kompromiß zwischen Tradition und Erneuerung. Die Wiederbelebung alter anarchistischer und sozialistischer Fados vom Anfang des Jahrhunderts, die José Manuel Osório aufbrachte, ist Teil der kreativen Arbeit von Mísia, die bereits deren neue Interpretin geworden ist.

Paulo Saraiva veröffentlichte «Canções com Lágrimas» und widmet sich dem «Fado der Doktoren». (Vgl. *Avante*, Suplemento a Festa, 11. Juli 1996, S. V und VIII).

Der Fado wird sich gegenüber anderen Richtungen des portugiesischen Liedes behaupten müssen.

Bereits Armando Leça hatte den «Nationalliedstatus» des Fados konstatiert und betonte: «Was die Verbreitung von Schallplatten mit regionaler Musik durch den Staatssender anbelangt, werden Phrasen gedroschen wie «der Fado ist das Nationallied», «der Vira und der Corridinho verschmelzen die Liedersammlungen zweier Provinzen: Minho und Algarve»» (Leça [ca. 1945]: 17). Wir haben die Vielfalt der Folklore auf der einen Seite und die verschiedenen Tendenzen der jungen Musik auf der anderen, neben anderen Strömungen, wie der klassischen und anspruchsvollen gegenüber dem kitschigen «Neo-National-Kanzonettismus». In diesem Rahmen wird sich der Fado (nicht nur der saudosistische, sondern auch der Aprilfado) behaupten müssen.

Zur kulturellen Öffnung und Verbreitung in den Medien, die in Portugal von den fünfzigern bis in die siebziger Jahre festzustellen ist, gehört auch der Hinweis auf die (verspätete) Ausbreitung des Jazz (Gründung des Hot-Club in Lissabon 1950), der Pop- und Rockmusik (mit der historischen Bedeutung des Festivals von Vilar de Mouros 1971); zu Beginn der achtziger Jahre stellt sich als neues Phänomen das rasche Entstehen einer Reihe von Rockgruppen ein, die portugiesisch singen [Duarte 1984]. Der Widerstand gegen das Regime vor 1974 förderte die Welle des politischen Liedes (repräsentiert durch José Afonso [Correia 1984], während bestimmte Formen des «einfachen» Liedes (der sogenannte «National-Kanzonettismus», heute erneuert als «Kitsch»-Phänomen) in den sechziger Jahren Radio- und Fernsehstars hervorbrachten, wohingegen zur gleichen Zeit die Tradition der portugiesischen Revue verfiel, die sich bereits seit den zwanziger und dreißiger Jahren auf den Parque Mayer [Pavão dos Santos 1978] beschränkte. Es gelingt dem Fado, der eine Zeitlang durch radikalere ideologische Strömungen der postrevolutionären Zeit mit Argwohn betrachtet wurde, sich den neuen Gegebenheiten anzupassen, und er kann sich halten, definiert durch neue Interpreten (im besonderen Carlos do Carmo). Zur gleichen Zeit entwickelt sich das große Talent von Carlos Paredes, welcher der portugiesischen Gitarre eine nie zuvor erreichte Ausstrahlung verleiht. (Nery / Castro 1991: 181-182).

2.8 Der Fado von Coimbra

Der Fado der Studenten, der Fado der Doktoren, ist noch heute in den «Republiken», den studentischen Wohngemeinschaften, lebendig, sei es als *fado de borge* und Bohème-Fado, sei es als sehnsuchtsvolles lyrisches Lied in nächtlichen Ständ-

chen für die Angebetete unter ihrem Fenster, sei es als Fado bei Serenaden auf der Freitreppe der Sé Velha, sei es als Fado bei festlichen Anlässen, beispielsweise zur Bänderverbrennung (*queima das fitas*) im Mai, die das Ende des Studentenlebens und den Abschied von der Alma Mater bezeichnet.

Vor etwa zehn Jahren hatte Carlos Caiado eine Anthologie des Fado von Coimbra mit Erläuterungen, Texten und Noten herausgegeben, in der die Fados thematisch geordnet sind: Fados für Coimbra (die Stadt, das akademische und gesellige Leben, die akademische Tracht), die Wahrzeichen der Stadt (Sé Velha, Penedo da Saudade, der Fluß Mondego, Choupal ...), die Feste (Fogueiras de S. João, Queima das Fitas), Fados regionalen Ursprungs, «Fado Hilário», der zum Fado von Coimbra wurde, und das Leben des legendären Augusto Hilário Costa Alves aus Beira (Viseu 1864-Coimbra 1896) mit seiner Fado-Serenade; schließlich die großen Serenaden (Caiado 1986: 205; 209-211).

Seit Hilário, der mit seiner Baritonstimme sang «A minha capa velhinha / É da cor da noite escura / Nela quero amortalhar-me / Quando for p'rà sepultura»⁶ (von dem Lissabonner Volksdichter Gabriel de Oliveira stammt die Version des Hilário-Fado «Quando o Hilário cantava / alta noite no Choupal / toda a tricana escutava / sua linda voz de cristal»),⁷ gibt es eine unübersehbare Schar von Sängern des Fado von Coimbra, die von jener goldenen Generation mit Menano und Edmundo Bettencourt bis zu Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), António Bernardino (gestorben am 18. Juni 1996) und Zeca Afonso (gestorben 1987) reicht, neben den Gitarristen und Violinisten António Portugal (gestorben 1995), Rui Pato und António Pinho Brojo.

Lázaro Augusto da Costa Alves (Viseu, 7. Januar 1864 - 3. April 1896) begeisterte unter dem Künstlernamen Augusto Hilário als Theaterschauspieler, hervorragender Fadosänger und 'Vater' der Coimbra-Serenade die Massen. Hilário verkörpert die sentimentale Rührung, die Intuition, die Inspiration, das Genie und die Bohème:

Eu quero que o meu caixão
Tenha uma forma bizarra
A forma de um coração
A forma de uma guitarra.⁸

Sein «Fado Hylario» wurde 1894 mit dem Edison-Phonographen aufgenommen und durch die Stimme von Menano, der 'Nachtigall von Coimbra', an nachfolgende

⁶ «Mein guter alter Umhang / ist von einer Farbe wie die dunkle Nacht. / In ihm möchte ich mich einhüllen, / wenn ich ins Grab gehe.»

⁷ «Immer wenn Hilário sang / in tiefer Nacht in Choupal, / lauschten alle Wäscherinnen / seiner schönen kristallklaren Stimme.»

⁸ «Ich will, daß mein Sarg / eine bizarre Form hat, / die Form eines Herzens, / die Form einer Gitarre.»

Generationen weitergegeben. Hilário verkehrte mit den Schriftstellern seiner Zeit, wie etwa António Nobre, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Fausto Guedes de Carvalho, João de Deus und Teixeira de Pascoaes. Er nahm Gesangsunterricht bei João de Deus und war Komponist und Dichter traumhaft schöner Vierzeiler. In seinem *Fado Serenata* heißt es:

Eu queria ser como a hera
Pela parede a subir,
Para chegar à janela
Do teu quarto de dormir.⁹

Am 4. Juni 1895 erhielt er im *Ateneu Comercial* von Lissabon eine Gitarre zum Geschenk, die man heute im Universitätsmuseum von Coimbra aufbewahrt. Viseu ehrte seinen Sohn 1996 mit einer Ausstellung im Museum Grão Vasco. Die portugiesische Post gab 1996 eine Briefmarke zu seinem Gedenken heraus. Nach dem Tod des Sängers schrieb Gomes Leal «Serenatas de Hilário no Céu».

Eine weitere bekannte Figur war Vicente Arnoso oder Conde de Arnoso (gestorben in Lissabon 1925). Zu seinen Liedern gehören die «Cantigas para as raparigas de Coimbra», «Cantigas ... Leva-as o vento», «Quem canta seus males espanta» und «Coimbra, terra de amores».

Der Tenor António Paulo Menano (Fornos de Algodres, 5. Mai 1895 - 11. November 1969) begann im Alter von elf Jahren, den «Fado da Severa» zu singen. 1923 schloß er sein Medizinstudium ab. In diesem Jahr feierte er im *Coliseu dos Recreios* einen triumphalen Erfolg, begleitet von einem großartigen Meister der Gitarre, Artur Paredes, und vom Violinisten José dos Santos (Compadre Zeca). Er ist die überragende Figur des Jahrzehnts von 1920-1930. In Paris machte er Aufnahmen für His Master's Voice, begleitet von Flávio Rodrigues da Silva und Augusto da Silva Louro, und unternahm Tourneen durch zahlreiche Länder. Aus der Zeit Menanos stammt auch Lucas Rodrigues Junot (20. Januar 1902 - 29. August 1968); in Brasilien als Sohn von Portugiesen geboren, kam er 1914 nach Coimbra und studierte Mathematik. Er komponierte Verse und war als 'Nachtigall vom Mondego' bekannt. Unter den bekannten Sängern wäre schließlich noch José Paradela d'Oliveira (São João da Pesqueira, 15. Februar 1904 - 18. September 1970) mit seinen Platten («Saudades de Coimbra», «Fado do Fim») zu erwähnen.

Die dreißiger Jahre wurden durch Edmundo Bettencourt (Funchal 1889-1973) bestimmt. Der *Presença*-Dichter schloß mit Artur Paredes Freundschaft. Als

⁹ Nach Sucena (1992: 149). Übersetzung: «Ich möchte wie der Efeu sein, / der die Wand hinaufklettert, / um zum Fenster zu gelangen / deines Schlafzimmers.»

Zeitgenosse von António Batoque, Armando Goes und José Paradela d'Oliveira gelang ihm im Fado von Coimbra die Umsetzung einer vollendeten Synthese von ruralem und urbanem Ausdruck. Der Gitarrist Rui Pato nannte ihn den großen Erneuerer und Vorläufer von Zeca Afonso. Dieser betrachtete ihn als den größten Sänger des Fado von Coimbra schlechthin. Bettencourt kreierte einen eigenen Stil, in dem er «Coimbra menina e moça», «Rouxinol de Bernardim ...», «Senhora do Almortão», «Saudadinha», «Lá vai Serpa, lá vai Moura», «Quando eu era pequenino» und «Samaritana» sang.

Als Dichter verlieh Edmundo Bettencourt der Gruppe *Presença* ihren Namen, der Adolfo Casais Monteiro, Branquinho da Fonseca, Fausto José, João Gaspar Simões, José Régio, Miguel Torga, Saul Dias und andere angehörten. Später wandte er sich, in Opposition zu João Gaspar Simões stehend, mit Branquinho da Fonseca und Miguel Torga von der Gruppe ab.

Für das Jahrzehnt von Bettencourt sollte zumindest noch Armando do Carmo Goes mit «Sou ceguinho de nascença», «Lágrimas que a gente chora», «Quem me dera o senhor fora», «Eu tive um sonho ao luar» erwähnt werden. In den vierziger bis zu den fünfziger Jahren sind die begabten Fadosänger sehr zahlreich (António Bernardino, José Mesquita, Luís Goes, Machado Soares und Manuel Branquinho). Und wir kommen schließlich zu Adriano und Zeca Afonso, zur neuen Ära und zur Krise des traditionellen Fado, verbunden mit der «Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra», mit einem Sitz in Lissabon, der «Tertúlia Académica Rua Larga».

Das *Jornal de Letras, Artes e Ideias* vom 26. Februar 1997 hat den bleibenden Einfluß von Zeca Afonso auf die portugiesische Gegenwartsmusik in einem Dossier mit dem Titel «Canto (sempre) moço» unterstrichen.

Der kürzlich verstorbene António Bernardino war, zusammen mit Adriano und Zeca Afonso, einer der größten Sänger an den Ufern des Mondego. Im studentischen Kampf gegen den Faschismus sang er «Flores para Coimbra» mit Versen von Manuel Alegre (in der Vertonung António Portugals).

2.8.1 Die Polemik von 1996

1996 kam es in Coimbra zu einem Zwischenfall, als die Sängerin Manuela Bravo Coimbra-Fado vortragen und eine CD «Intenções» aufnehmen wollte. Dagegen erhob sich seitens des Ältestenrats Widerspruch. Man bezichtigte die Sängerin, die Tradition des Fado von Coimbra brechen zu wollen, der ausschließlich einer männlichen Stimme vorbehalten sei. Für die Sängerin traten unter anderen der Bürgermeister von Coimbra, die Kulturdezernentin und der Dichter Manuel Alegre ein. Man sah in dem Versuch, eine weibliche Interpretation des Fado von Coimbra

verbieten zu wollen, sogar einen Angriff auf die Menschenrechte; der Stadtrat befand, daß Coimbra keine Zensur verdiene, und Manuel Alegre bezeichnete das Verhalten der Akademie als «salazaristische, muffige und längst überholte Stellungnahme».

Ein Blick in die Geschichte des Fado von Coimbra zeigt schließlich, daß er bereits im 19. Jahrhundert auch von Mädchenpaaren getanzt wurde; daß die Mezzosopranistin Luíza Beharem die populären Lieder «Fado Mondego» und «Fado espanhol» interpretierte; daß Maria Teresa de Noronha «Canção de uma tricana», «Cantigas de amor e saudade» und «Canto a chorar» sang; daß Amália Rodrigues für die Filmmusik von «Capas negras» (1947) verantwortlich zeichnete und den «Fado Hilário» gesungen hat.

Zwischen den Positionen für und wider eine «weibliche» Interpretation des Fado aus Coimbra vermittelte Luís Penedo von der *Academia do Fado e da Guitarra*. Seiner Meinung nach dürfe eine Frau lediglich den *Fado de saudade* singen, nicht aber den *Fado de bonga* und den *Fado de serenata*.

3 Rezeption des Fado

3.1 Diskographie: Musik, Kommerz, Rezeption

Das Verzeichnis des in den letzten Jahren auf CD aufgenommenen Fado ist bereits beachtlich. Bevor wir von diesem Verzeichnis einen — notwendigerweise nicht erschöpfenden — Eindruck vermitteln, ist es angebracht, hervorzuheben, daß die Portugiesen noch niemals soviel Geld für Musik, insbesondere für Platten, ausgegeben haben, wie im Jahr 1996; etwa 14 Milliarden Escudos, 25 % mehr als im Vorjahr. Der davon für den Kauf portugiesischer Musik aufgewendete Teil beträgt Milliarden Escudos.

Bei diesen Verkäufen entfällt der Löwenanteil auf die multinationale EMI-VC, die Valentim de Carvalho gekauft hat, welche 21,64 % des gesamten Marktes und 35,40 % der portugiesischen Musik umsetzt.

Im Bereich der klassischen Musik verkaufte die Polygram, ein weiterer Multinationaler Konzern, 55,76 % des Gesamtwarenumsatzes. Die Compact Disc — CD — macht bereits 65 % des Umsatzes aus und verdrängt damit andere Tonträger wie die Magnetbandkassette und die Vinylschallplatte, welche zunehmend vom Markt verschwindet.

Gleichzeitig hervorzuheben ist der Aufwärtstrend des portugiesischen CD-ROM-Marktes (digitalisierte Wörterbücher, Lexika etc.), für den die *Associação Fono-*

gráfica Portuguesa für 1996 den Verkauf von 6755 Einheiten konstatiert, was bereits 29 Millionen Escudos erbrachte.¹⁰

Die União Lisboa, unterstützt von der RTPi, plant ein dreistufiges Projekt zum Verkauf von portugiesischen Platten im Ausland. Die Initiative soll der «Verbreitung qualitativ hochwertiger portugiesischer Musik im Umfeld der portugiesischen Gemeinschaften im Ausland» dienen. Die zweite Phase sieht die Ausstrahlung von 26 Aufführungen mit portugiesischen Künstlern über RTPi vor, und in der dritten Phase, die für 1998 geplant ist, sollen dort, wo es portugiesische Gemeinschaften gibt, Musikfestivals stattfinden.¹¹

Für den portugiesischen Buch- und Schallplattenmarkt in Deutschland ist insbesondere die Rolle der Verlags- und der Versandbuchhandlung TFM (Teo Ferrer de Mesquita) in Frankfurt am Main hervorzuheben.

3.2 Fado in Radio und Fernsehen

Der alte Fado hat das 19. Jahrhundert überdauert und seinen Einfluß bis etwa 1930 beibehalten. Es ist eine Zeit des spontan gesungenen Fado.

Am 3. Juni 1927 regelt die Gesetzesverordnung 13725 das künstlerische Eigentum und die Rechte des Autors und bereitet somit den Weg zur Semiprofessionalisierung und Professionalisierung, die drei Merkmale kennzeichnen:

- die schriftliche Verpflichtung von Interpreten durch Konzertveranstalter;
- ein eigenes Repertoire;
- die Berufszulassung.

1930 nahm die TSF (*Telegrafia Sem Fios*) in Portugal den regulären Betrieb auf, und verschiedene Radiosender nahmen für ihre Sendungen Fados in die Programme auf. «Rádio Colonial» (zu empfangen in Afrika, Brasilien und den USA) strahlte 1930 die erste Fado-Aufführung aus.

Die in den dreißiger Jahren am häufigsten gesendeten Fadosänger sind Alfredo Marceneiro, Fausto Ferreira (der König der Krone), Francisco dos Santos (Chico Maluco), der im «Rádio Condes», «Rádio Luso» und «Rádio Peninsular» sang, João Cardona, Joaquim José de Lima, José Ribeiro und Joaquim Campos (diese vier pflegten auch den *Fado jocoso*), etc.

¹⁰ Vgl. *Notícias de Portugal* 279, 3. Februar bis 17. Februar 1997, S. 6.

¹¹ Vgl. *Notícias de Portugal* 282, 3. März - 10. März 1997, S. 5.

Von den Sängerinnen sind zu nennen: Adelina do O. Fernandes, Berta Cardoso, Ercília Costa, Hermínia Silva, Marimélia, Maria do Carmos Torres, Maria Emília Ferreira, Mariazinha und Ermelinda Vitória.

Die vierziger Jahre sind die Zeit von Carlos Ramos, Fernando Farinha, Manuel Monteiro, Gabino Ferreira, José Bogalho, Júlio Vieitas (er trat bei «Emissora Nacional» und im «Rádio Club Português» auf), Tony de Matos, Tristão da Silva, etc.

Zu den am häufigsten über Radio ausgestrahlten Fadosängern jener Zeit gehören Beatriz Ferreira, Fernanda Baptista, Ercília Costa und Lucília do Carmo, aber in erster Linie Amália Rodrigues.

Für die fünfziger Jahre verweisen wir auf Alfredo Duarte Júnior, Carlos Duarte (Pirolito da Ericeira), Fernando Maurício, Francisco Martinho, Vianinha und die Sängerinnen Argentina Santos, Berta Santos, Esmeralda Amoedo (Sucena 1992: 195-195).

Der traditionelle Fado ist bei der «Emissora Nacional» (EN) seit ihrer offiziellen Einweihung 1938 vertreten. Maria Teresa de Noronha verfügte 23 Jahre lang über eine eigene wöchentliche Sendezeit (Sucena 1992: 259). Außerdem gab es die sogenannten 'Abendveranstaltungen für Arbeiter' der F.N.A.T. (*Federação Nacional para a Alegria no Trabalho*), die von der «Emissora Nacional» übertragen wurden.

Was das portugiesische Fernsehen angeht, so nahm Júlio Vieitas an Programmen in der Erprobungsphase der Programmgestaltung teil (Mitte der fünfziger Jahre) und Fernando Maurício sang 1958/59 in der RTP (*Radiotelevisão Portuguesa*) erstmals Fado. Seither überträgt die RTP jedes Jahr die «Große Nacht des Fado».

3.3 Fado im Theater und im Kino

Der Fado ist im portugiesischen Revuetheater seit etwa 1890 in *Sal e Pimenta* von Sousa Bastos vertreten, in dem die Schauspielerin Carmen Cardoso *Carro do Jacinto* (1894) vortrug, und man nimmt auch an, daß der Fado in der Revue *Tim Tim por Tim Tim* 1888 vorkam (Sucena 1992: 165). Seit damals und zumindest bis Tony de Matos im Jahre 1968 läßt sich kontinuierlich der Fado in portugiesischen Theateraufführungen nachweisen (vgl. Sucena 1992: 165-192).

Das portugiesische Kino nahm sich 1931 des Fado an, als J. Leitão de Barros *A Severa* drehte, ein Stück über das Leben der unglücklichen und früh verstorbenen Fadosängerin. Der Fado ist in einer Reihe portugiesischer Filme präsent, beispielsweise *A canção de Lisboa* (1933) von A. Cotinelli Telmo; *Fado: história de uma cantadeira* (1948) von Perdigão Queiroga; *Cantiga da rua* (1950) von Henriques

Campos; *O miúdo da bica* (1963) von Constantino Esteves; *Fado corrido* (1964) von Jorge Brum do Canto.

Amália Rodrigues spielt in *Capas negras* (1947) mit («Fado da Rua do Sol», «Fado malhoa», «Fado Amália», «Fado lamento» ...), in den Filmen *Sol e toiros* und *Vendaval* (1949), *Les amants du Tage* (1953), *Sangue toureiro* (1958), *Fado corrido* (1964), *As ilhas encantadas* (1965) u. a.

Unter den Instrumentalisten ist Carlos Paredes hervorzuheben, der sowohl im Theater als auch im Tanz, aber — seit *Verdes anos* von Paulo Rocha 1962 — auch im portugiesischen Kino präsent gewesen ist. Er schrieb unter anderem die Filmmusik zu *Mudar de Vida* von Paulo Rocha, zu *Cidade* von José Fonseca e Costa, *Hello Jim!* von Augusto Cabrita und *Pinturas do meu irmão Júlio* von Manoel de Oliveira.

Auch in jüngerer Zeit schwebt in *Lisbon Story* von Wim Wenders ein Hauch von Fado über Lissabon, obgleich die Musik aus «Ainda» von Madreus zu hören ist. Und es gibt einen Amerikaner, der sich in den Fado verliebt hat, in dem Film *Táxi Lisboa* des deutschen Filmemachers Wolf Gaudlitz.

3.4 Das 'Fatum' des Fado im 20. Jahrhundert

Frei nach Ruben de Carvalho (1994: 93-135) kann man feststellen, daß der Fado ein portugiesisches Kulturphänomen urbanen und volkstümlichen Ursprungs ist, sich hinter ihm aber zugleich auch ein historisch-kulturelles Geflecht von afro-brasilianisch-portugiesischen Elementen verbirgt, das sich etwa ab 1750 herausgebildet hat (mit dem Semba-Tanz aus Angola, der in Brasilien die Samba beeinflussen wird, wobei beide Tänze dem Lundum ähnlich sind, der getanzt, gesungen und von der Gitarre begleitet wird) und sich bis etwa 1822 erstreckt.

Der Fado entwickelte sich während des 19. Jahrhunderts weiter und akkulturierte sich schrittweise bis etwa 1920 im Kontakt mit der portugiesischen Folklore und der Theaterrevue.

Der choreographische Teil des 'geschlagenen' und getanzten Fado verschwand allmählich, wohingegen der gesungene Part, begleitet von der klassischen Viola und der anglo-portugiesischen Gitarre ständig zunahm. So wurde der Fado in der Oberschicht heimisch (Mitte des 19. Jahrhunderts), er lebte mit dem Proletariat in den einfachen Stadtteilen, wurde in den Kneipen Lissabons spontan gesungen und erlangte mit der Zeit überregionale Ausstrahlung. Dies stellt die zweite Periode in der Geschichte des Fado dar.

Die dritte Periode in der Geschichte des Fado begann im Gefolge der technologischen Revolution (Aufnahmen, Schallplatten, Radiübertragung) und mit dem Einzug

in die 'typischen Häuser' und Restaurants in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts in der portugiesischen Hauptstadt.

João Linhares Barbosa, seit 1922 Direktor der Zeitschrift *Guitarra Portuguesa*, führte das künstlerische Gremium der Freunde des Fado an und setzte sich dafür ein, daß der Fado in Sälen gesungen werden konnte. Eine Gruppe um die Zeitschrift *O Fado* trat dafür ein, daß der Fado in der Taverne gesungen werden sollte (Gruppe *Solidariedade Propaganda do Fado*).

Die Zensur der Militärdiktatur reglementierte seit 1927 öffentliche Auftritte durch die Einführung eines Berufsausweises für Fadosänger. Fadotexte wurden im *Estado Novo* zensiert, Fadosänger verhaftet, andere mußten fliehen. Bei Umzügen, die in den vierziger Jahren im Stadtteil Alfama stattfanden, wurden die Fadosänger von der Polizei verfolgt. Während der Diktatur wurde der *Fado amador*, ebenso der *Fado vadio*, in Tavernen weiterhin heimlich gesungen. Die Sänger des *Fado amador* hatten ihr eigenes Repertoire. Der Fado wurde nur in kommerziellen Häusern öffentlich gesungen. Der im Rundfunk übertragene Fado veränderte sich zum Fado-Lied. Der Rundfunk wurde in gewisser Weise zu einer Fado-Schule. Man begann, den Fado auf Esplanaden zu singen, in Cafés in der Avenida da Liberdade und im Bairro Alto, und es wurden Lotterien veranstaltet, um die Fadosänger zu bezahlen.

Die *Grande Noite de Fado* wurde ab 1953 zu einer festen Einrichtung, und in den sechziger Jahren gab es *Lisboa à Noite*, organisiert von der S.N.I, der Propagandaagentur des Regimes. Ihr damaliger Direktor, Moreira Baptista, organisierte dieses Fest mit einem für die Touristen absichtlich gefälschten Szenario im Stadtteil Alfama.

Mit Armandinho veränderte sich im 20. Jahrhundert die portugiesische Gitarre zu einem zweiten Solisten im Dialog und Wettstreit mit dem Sänger, indem die Pausen zu Verzierungen und Überleitungen genutzt wurden. Der Sänger läßt spielen und singt nur, wohingegen sich in der Ikonographie des 19. Jahrhunderts häufig die Pose des Fadosängers mit der Gitarre um den Hals findet. Martinho da Assunção (1914-1992) verdient als Gitarrenlehrer Erwähnung. Die Funktion der Gitarren besteht darin, den stimmlichen Rahmen zu liefern, mit Umrahmungen und Akkorden 'den Boden zu geben' (in der Sprache der Fadosänger). Der Fadosänger muß die Freiheit zur Melodienimprovisation haben, die Baßgitarre liefert das rhythmische Grundscheema und die Gitarre spielt den harmonischen und melodischen Part des Dialogs.

In Hinblick auf die Vortragsweise gibt es einen Gegensatz zwischen zwei der großen Sänger: Amália Rodrigues hat einen energischen, einzigartigen Stimmansatz und moduliert die Vokale mit der sogenannten 'leidenschaftlichen Verlängerung' (*passionate lengthening* laut Peter van der Merwe, in: Carvalho [1994: 106]). Marceneiro singt mit nahezu tonloser Stimme, seine Kraft liegt in der Darbietung der Verse und Texte. Er kreiert neue Elemente für die Fadomythologie, wie das stehende

Singen im Halbdunkel oder bei Kerzenlicht, und versucht, dem Fado einen volkstümlichen und professionellen Status zu geben. Amália offenbart in ihrer Kunst verschiedenartige Einflüsse (Gesänge der Beira-Baixa, spanischen Einfluß, das Vorbild Gardels und der Ägypterin Oum Kalsum).

Im Programm für die europäische Kulturhauptstadt 1994 wurde ein umfangreiches Fado-Projekt durchgeführt; unter anderem gab es eine Ausstellung (Katalog *O Fado — Actas de 1994*), Großkonzerte, Musikaufnahmen (*As Músicas do Fado*) und eine Buchveröffentlichung (Carvalho 1994).

Seit dem 19. Jahrhundert bis in unsere Tage hinein zieht sich ein 'Konflikt' zwischen Fadoanhängern und -gegnern: von Ramalho Ortigão, Júlio de Castilho, Lady Jackson, Eça de Queirós, Rocha Peixoto, António Arroio, Albino Forjaz de Sampaio und Dr. Samuel Maia bis Luís de Freitas Branco, Severo Portela, Fernando Lopes Graça oder Luís Moita, alle mehr oder weniger kritisch bis abgestoßen auf der einen Seite; und auf der anderen Seite Ribeiro da Silva, Avelino de Sousa (Autor von *O fado e os seus censores*), Dr. Júlio Dantas, Alberto Victor Machado, Artur Inês, Norberto Araújo, José Régio, Frederico de Freitas, Rey Colaço, António Osório (mehr oder weniger Fadistophile); und schließlich in einer Mittelposition Camilo und Eça, Afonso Lopes Vieira, Dr. Francisco Fernando Lopes, António Nobre und Raúl Brandão.

Was die Lebendigkeit dieser urbanen Liedform anbetrifft, ist einerseits zu vermelden, daß es heute mehr als 600 offiziell eingetragene Fados gibt. Und wenn bereits in den zwanziger Jahren Alfredo Marceneiro im *Grupo dos Propagadores do Fado* kämpfte oder João Linhares Barbosa seit 1922 den *Grémio Artístico dos Amigos do Fado* belebte, so ist ebenso bemerkenswert, daß in den neunziger Jahren die *Associação Portuguesa dos Amigos do Fado* mit Sitz in Lissabon entstanden ist. Paul van Nevel, Gründungsmitglied dieser Gesellschaft und Autor eines kurzen Essays, der das Album «Tears of Lisbon» begleitet, schreibt, daß der Fado im Grunde genommen das einzige Lied urbanen Charakters ist, das in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg überlebt hat. Die urbane Musik Budapests ist verschwunden, die typische Musik Dublins ist durch den Kommerz verzerrt und die Lieder des Jordan-Stadtteils (Rotlichtviertel) in Amsterdam stehen in einer gebrochenen Tradition.

In einem dialektischen Moment, der von einer gewissen Spannung zwischen der nationalen und der europäischen Identität gekennzeichnet ist, sind in der Vorstellung der Portugiesen — und über die Portugiesen¹² — einige feste Auffassungen oder Stereotypen (*Fado*, *Fátima*, Fußball und *saudade*) festzustellen.

¹² Vgl. Offenhäuser (1997).

Das atlantische, europäische und universelle Lissabon bleibt die erste und letzte Heimat des Fado in seinen einfachen Stadtvierteln. Dort lebt der Fado. Und dies ist seine Bestimmung, sein «Fatum» ... Der Vers «Está do fado já determinado» (Camões, *Lusíadas*, 1, 74) scheint in diesem Jahrhundert in Erfüllung zu gehen.

4 Bibliographie

4.1 Wissenschaftlich-kulturelle Werke

- Alegria, José Augusto (1984): *Polifonistas portugueses*, Lisboa: ICLP (Biblioteca Breve).
- Barreto, Mascarenhas (1994): *Fado: origens líricas e motivação poética / Lyrical Origins and Poetic Motivation*, Frankfurt am Main: TFM Verlag.
- Brito, Joaquim Pais (Hrsg.) (1994): *Fado: vozes e sombras*, Lisboa: Electa.
- Brito, Manuel Carlos de (1989): *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa: Estampa.
- Caiado, Carlos (1986): *Antologia do Fado de Coimbra*, Band 1, Coimbra: Selbstverlag des Autors.
- Carvalho, Pinto de [Tinop] (1982): *História do fado*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Carvalho, Ruben de (1994): *As músicas do fado*, Porto: Campo das Letras.
- Costa, António Firmino da / Guerreiro, Maria das Dores (1984): *O trágico e o contraste*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Freitas, Frederico de (1969): «Fado», in: *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Bd. 8, Lisboa: Verbo, S. 259-266.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1942), Bd. 10, Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, s. v. «Fado», S. 823-826.
- Holst, Imogen (1987): *ABC da música*, São Paulo: Martins Fontes.
- Lafaye, Jean-Jacques in Zusammenarbeit mit Zéni d'Ovar (1992): *Le Fado d'Amalia*, Avignon: Actes Sud.
- Leça, Armando (ohne Datum [ca. 1945]): *Música popular portuguesa*, Porto: Domingos Barreira.
- Lisboa, João (1997): «Traditionelle, moderne und experimentelle Musik», in: Pedreira, Maria do Rosário (Hrsg.): *Das Beste aus Portugal — Portugal/Frankfurt '97*, Lisboa: Ministério da Cultura, S. 137-139.
- Lopes Graça, Fernando (1985): «Música e músicos», in: Joel Serrão (Hrsg.): *Dicionário de História de Portugal*, Bd. 4, Porto: Figueirinhas, S. 359-364.
- Lovelock, William (1987): *História concisa da música*, São Paulo: Martins Fontes.
- Matos-Cruz, José (1981): *O caos do olhar: fonocinema português*, Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Matos-Cruz, José (1982): *Anos de Abril: Cinema Português 1974-1982*, Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Moody, Ivan (1997): «Botschaften für das 20. Jahrhundert: zeitgenössische Musik in Portugal», in: Pedreira, Maria do Rosário (Hrsg.): *Das Beste aus Portugal — Portugal/Frankfurt '97*, Lisboa: Ministério da Cultura, S. 129-135.
- Nazaré, João Ranita (1979): *Música tradicional portuguesa: cantares do Baixo Alentejo*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve).
- Nazaré, João Ranita (1986): *Momentos vocais do Baixo Alentejo: cancionero da tradição oral*, Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- Nery, Rui Vieira / Castro, Paulo Ferreira de (1991): *História da música*, Lisboa: Instituto Nacional; Casa da Moeda.
- N. N. (1997): «Sinais», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 17/697, 2.-15. Juli, S. 3.

- Offenhäuser, Dieter (1997): «Das Bild Portugals in Deutschland», in: Briesemeister, Dietrich / Schönbberger, Axel (Hrsg.) (1997): *Portugal heute: Politik — Wirtschaft — Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 899-938.
- Paredes, Carlos (1996): «A presença do universo na vida humana», in: *O Militante* 225 (Novembro-Dezembro), S. 47-50.
- Pedreira, Maria do Rosário (Hrsg.) (1997): *Das Beste aus Portugal — Portugal/Frankfurt '97*, Lisboa: Ministério da Cultura.
- Régio, José (⁴1971): *Fado: poesia*, Lisboa: Brasília Editora.
- Rosa, Catarina Caetano da (1996): «Tango-Literaturliste», Liestal: Kantonsbibliothek (Typoskript).
- Rosa, Luciano Caetano da (1989): *O ofício da voz*, Frankfurt am Main: TFM.
- Schreiner, Claus (1985): *Música Popular Brasileira: Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*, ergänzte und überarbeitete Ausgabe, Darmstadt: Tropical Music.
- Sucena, Eduardo (1992): *Lisboa, o fado e os fadistas*, Lisboa: Vega.
- Tango zwischen Nostalgie und Renaissance*, Ausgabe von *Matices: Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 13 (Frühjahr 1997).
- Tinhorão, José Ramos (1994): *Fado: dança do Brasil — cantar de Lisboa — o fim de um mito*, Lisboa: Caminho.
- Tinhorão, José Ramos (1997): *As origens da canção urbana*, Lisboa: Caminho.
- Vasconcelos, José Leite de (³1923): *Textos arcaicos*, Lisboa: Clássica Editora.

4.2 Varia¹³

- Agenda Cultural de Lisboa*, Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, Divisão de Animação e Divulgação Cultural, Dezembro de 1996.
- Alegre, Manuel (1997): «Uma guitarra outra», in: *Expresso / Revista* 1288, 5. Juli 1997, S. 52.
- Alexandra, Nair (1996): «A platina de «Tempo»», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 13 und 15.
- A. S. D / L. B. (1996): «Morreu António Bernardino: canção com lágrimas e sol», in: *Público* 19. Juni 1996, Cultura, S. 30.
- Avante*, Beilage zur «Festa do Avante» vom 6., 7. und 8. September 1996, mit Nachrichten über anarchistische und sozialistische Fados sowie über die Sänger Mísia und Paulo Saraiva.
- Barreto, Jorge Lima (1996): «A ópera 'nós pimba, nós pimba'», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 28-29.
- Barreto, Jorge Lima (1997): «Entre a Sé de Braga e Nova Iorque: a canção ligeira portuguesa», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 17/689, 12.-25. März 1997, S. 38-39.
- Bom Dia, Portugal — das deutsche Magazin für Portugal* 1 (April 1997).
- Brief von Rádio Nova Antena vom 19. Februar 1997.
- Brief und Touristeninformation des ICEP, Frankfurt am Main, vom 26. März 1997.
- Brief 003141 der RTP (Radiotelevisão Portuguesa) vom 18. April 1997 und Information über die in den Jahren 1990-1995 gesendeten Fado-Beiträge.
- «Canto (sempre) moço», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/688, 26. Februar 1997, S. 30-31.
- Cardoso, Miguel Esteves (1986): «Portugal wer Dich singt, muß weinen», in: *Merian* 1, Hamburg: Hoffmann & Campe, S. 70-71.

¹³ Briefe, Broschüren, didaktische Handbücher, Kataloge, Kulturagenda, Reisezyklopädien, Touristenführer, Zeitschriftenartikel, Zeitschriften etc.

- Cook, Frank (²¹1989): *Algarve* (Reiseführer), Lisboa: Frank Cook.
- Cook, Frank (¹²1989): *Lissabon*, Lisboa: Frank Cook.
- Cook, Frank (¹²1988): *Madeira*, Lisboa: Frank Cook.
- Cook, Frank (¹⁵1992): *Porto*, Lisboa: Frank Cook.
- Correio de Portugal* 4/32 (April 1997), S. 4: «Um Lisboaeta em Berlim com dois fados na mochila».
- Diário do Alentejo*, 2. August 1996, mit einer Nachricht «Fadistas bejenses», S. 28.
- Diário do Alentejo*, 4. Oktober 1996, mit einer Nachricht «Fados em Beja», S. 28.
- Diário do Alentejo*, 11. Oktober 1996, mit Bezug auf Fadosänger im Artikel von Lúcio: «Jet set, seis, cinco, quatro ... Nada!», S. 19.
- Dourado-van Rahden, Natália / di Fonzo-Weil, Teresa (⁴1995): *Vamos lá: Grundkurs Portugiesisch*, Ismaning: Hueber.
- Encyclopédie de Voyage: Portugal — Madère — Les Açores* (1981), Genève; Paris; München: Nagel.
- Ferra, Margarida (1996): «Rão Kyao: o português errante» in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 20.
- Ferreira, Ana Teresa (1996): «Carlos do Carmo: Lisboa por Cenário» in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 18-19.
- Gobern, João (1996): «Cem caminhos», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 10, 12.
- Hill, Alison Friesinger (Hrsg.) (1989): *Lissabon*, Berlin; Gütersloh; München; Stuttgart: APA Publications.
- Leite, Isabel Coimbra / Coimbra, Olga Mata (1990): *Português sem fronteiras* 2, Lisboa: Lidel.
- Leslie, Jessica / Osang, Rolf (1994): *Lissabon*, Köln: Dumont.
- Lind, Georg Rudolf (1970): *Portugiesisches Lesebuch*, München: Max Hueber.
- Magalhães, Fernando (1996): «Artistas, na boémia e na academia», in: *Público*, 4. April 1996, Cultura, S. 26.
- Maio, Luís (1996): «Serenata 'Sexy'», «Coimbra revisitada», in: *Pop Rock*, 27. März 1996, S. 2.
- Marinho, António (1997): «Um instrumento autónomo», in: *Expresso / Revista* 1288, 5. Juli 1997, S. 54-56.
- Martins, Maria João (1996): «José Mário Branco: continuar solidário», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 12-13.
- Mesquita, Teo Ferrer de (Herausgeber und Verleger): *Amália Rodrigues*, Frankfurt am Main: TFM, 1987.
- Mesquita, Teo Ferrer de (Hrsg.): *Música de Portugal: TFM-Katalog 1996*, Frankfurt am Main: TFM.
- Mesquita, Teo Ferrer de (Hrsg.): *Begegnung beim Fado: Erika Pluhar trifft Carlos do Carmo*, begleitet von António V. d'Almeida, Alte Oper Frankfurt am Main, März 1990, Album mit biographischen Daten, Text und deutscher Übersetzung durch Ray-Güde Martin.
- Mesquita, Teo Ferrer de (Hrsg.): *Portugal: Fado-Erlebnis mit Carlos do Carmo und Maria da Fé*, Wiesbaden: Maifestspiele, 27. April 1992, Album mit Fadotexten und deutscher Übersetzung durch Ray-Güde Martin.
- Mesquita, Teo Ferrer de (Hrsg.): *25 Jahre Carlos do Carmo*, Frankfurt am Main: TFM, ohne Datumsangabe, mit Textübersetzungen von Ray-Güde Martin.
- Movieplay Portuguesa: *Catálogo 97*.
- N. N. (1997): «Sinais», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 17/697, 2.-15. Juli, S. 3.
- Nery, Rui Vieira (1997): «O depoimento de um mestre», in: *Expresso / Revista* 1288, 5. Juli 1997, S. 48-51.
- Notícias de Portugal* 279 (Februar 1997; Portugiesische Botschaft in Bonn), und 282 (März 1997).
- Nunes, Maria Leonor (1996): «Monge & Gil: as afluentes de um rio», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/683, 18.-31. Dezember 1996, S. 16-17.

- Nunes, Maria Leonor (1997): «Carlos Paredes: o homem da guitarra de ouro», in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/684, 2.-14. Januar 1997, S. 14-16.
- Picassinós, Carlos (1996): «A tradição já não é o que era ...», in: *Público*, 15. März 1996, Cultura, S. 30.
- Picassinós, Carlos (1996): «Maldito fado de Coimbra», in: *Público*, 16. März 1996, Cultura, S. 28.
- Picassinós, Carlos (1996): «Não há Machado que corte a raiz ...» in: *Público*, 17. März 1996, Cultura, S. 28.
- Picassinós, Carlos (1996): «Memória a duas vozes», in: *Público*, 4. April 1996, Cultura, S. 26.
- Pires, Maria João (1996): Interview mit Maria João Pires im *Jornal de Letras*, geführt von Maria Leonor Nunes und Teresa Manzoni, in: *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 16/679, 23.-5. November 1996, S. 12-18.
- Público*, 20. März 1996, S. 44, «Manuel Alegre entra na polémica do fado de Coimbra».
- Rocha, Luís Miranda (1989): «J. D. Bomtempo: o exílio e depois», in: *Peregrinação* 6/24 (April/Juni 1989), S. 11-18.
- Silva, Cândida Santos (1996): «Cem Anos sem Hilário», in: *Expresso Viva* 1226, 27. April 1996, S. 4.
- Silva, Cândida Santos (1996): «Politicamente incorrectos», in: *Expresso Viva* 1226, 27. April 1996, S. 4.
- Silva, Manuel Luís Mendes (1982): *Português contemporâneo: antologia e compêndio didáctico*, Lisboa: ICLP.
- Zur Nieden, Karsten / Werner, Rolf (1994): *Preiswert Reisen: Portugal*, Köln: Hayit.

4.3 Diskographie und audio-visuelles Material

- A canção de Lisboa*, realização de Cotinelli Telmo, Tobis Portuguesa SARL, 1933.
- Câmaras: o fado dos câmaras*, Videoaufzeichnung.
- Carmo, Carlos do / Braga, João (e Amigos em Cascais), Videoaufzeichnung.
- Fado*, realização de Perdigão Queiroga, Tobis Portuguesa SARL, 1947.
- Grande Noite do Fado*, RTP-Übertragung des 1. und 2. Teils, Coliseu dos Recreios, Lisboa, Juni 1996.
- Lágrimas de Lisboa (Tears of Lisbon)*, Huelgas Ensemble: Paul van Nevel, Beatriz da Conceição, António Rocha, Sony Classical, 1996.
- Pontes, Dulce: *Lágrimas*, Estúdios Namouche, 1993.
- Pontes, Dulce: *A brisa do coração*, Movieplay Portuguesa, 1995.
- Populäre Musik aus Portugal*, Cremilde & Valentim Filipe Guitar Group, Koch International, 1993.
- The Story of Fado*, hEMIsphere, 1997.

4.4 Weitere, nicht konsultierte Bücher

- Moita, Luís (1936): *O fado: canção de vencidos*, Lisboa: ohne Verlagsangabe.
- Osório, António (1974): *A mitologia fadista*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Pimentel, Alberto (1904): *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado*, Lisboa: Livraria Central.

Weitere Titel werden in den Bibliographien der Werke von José Ramos Tinhorão sowie in Brito (1994) angezeigt.